

## Die Wörter und das Schweigen Zum Werk Gert Jonkes

Herbert Gamper  
(Kreuzlingen)

Einleitend zu seinem "Portrait des Schriftstellers Gert Jonke", das 1978 in der FAZ erschien<sup>1</sup>, konstatierte Ulrich Greiner das Mißverhältnis zwischen der Qualität von Jonkes Arbeiten und dem Grad ihrer Publizität. Das Mißverhältnis ist in der Zwischenzeit nicht geringer geworden. Erst die Aufführungen des Stücks *Sanftwut oder der Ohrenmaschinist*<sup>2</sup> in Graz, an der Berliner Schaubühne und am Wiener Volkstheater haben ihm wieder etwas - freilich nicht unbedingt das Verständnis fördernde - Publizität verschafft.

Mit seinem ersten Buch, dem *Geometrischem Heimatroman* (1969)<sup>3</sup>, erwarb Jonke sich den Ruf, einer der interessantesten und talentiertesten Schriftsteller der jungen Generation zu sein. In schneller Folge erschienen, in ähnlicher Manier, *Glashausbesichtigung* (1970)<sup>4</sup> und *Die Vermehrung der Leuchttürme* (1971)<sup>5</sup>, alle bei Suhrkamp. Diese drei - nicht umfangreichen - Bücher bestimmten das Bild des Schriftstellers Jonke, solange er noch 'jemand' war, sie ließen sich, vorläufig pauschal gesagt, ansiedeln im Umkreis der vor allem von österreichischen Autoren praktizierten Sprache und Formen reflektierenden Literatur, deren bekanntester Exponent damals der junge Handke war. Jonkes Texte zeichneten sich besonders aus durch Spielfreude, durch Witz, der gelegentlich zur Satire wurde, durch eine scheinnaiv verspielte, in Wirklichkeit radikale und raffinierte Intellektualität.

Zugungsten des *Heimatromans* hatte Jonke ein Romanprojekt mit dem Titel *Das System von Wien* aufgegeben, Bausteine dazu erschienen 1970 in den beiden Bändchen *Musikgeschichte (Literarisches Colloquium Berlin)*<sup>6</sup> und *Beginn einer Verzweiflung*<sup>7</sup>

---

<sup>1</sup> FAZ vom 8.8.1978

<sup>2</sup> Jonke, Gert: *Sanftwut oder Der Ohrenmaschinist*. Theaterstück (Beethoven- Stück). - Residenz, 1990.

<sup>3</sup> Jonke, Gert: *Geometrischer Heimatroman* (GH). - Suhrkamp Verlag, 1969; dtv 1971 (danach zitiert).

<sup>4</sup> Jonke, Gert: *Glashausbesichtigung* (GB). - Suhrkamp, 1970.

<sup>5</sup> Jonke, Gert: *Die Vermehrung der Leuchttürme*. - Suhrkamp, 1971.

<sup>6</sup> Jonke, Gert: *Musikgeschichte*. Prosa. - Literarisches Colloquium Berlin, 1970.

<sup>7</sup> Jonke, Gert: *Beginn einer Verzweiflung*. Prosa. - Residenz Verlag, 1970.

(Residenz). Das Projekt dürfte seinerseits im Zusammenhang gestanden haben mit einem Film über die Wiener Stadtbahn, den Jonke an der Akademie für Film und Fernsehen gedreht habe. Anscheinend also sollte, was der *Heimatroman* modellhaft durchspielte, zunächst dokumentarisch, durch eine Analyse vorgefundener Strukturen, geleistet werden: zu zeigen, wie - mit einer Formulierung aus dem *Heimatroman* - "die Welt der Dinge der Welt der Personen die Muster vorschreibt" (GH 50). Von einem "strukturellen Muster" ist die Rede (ebd.); es war die Zeit der Rezeption der französischen Strukturalisten im deutschen Sprachbereich.

Die dinglichen und den Menschen verdinglichenden Muster nun seien - so die Annahme - präformiert oder doch repräsentiert im System der Sprache, in Vokabular, Redensarten, Grammatik. So können scheinbar selbstgenügsame Sprachspiele, wenn ihrer Inszenierung ein Gespür für gesellschaftliche Strukturen und Abläufe zugrundeliegt, diese in der Weise kritischer Exposition auch *b e d e u t e n* - allerdings selten eindeutig und unzweifelhaft, sondern eher wie beiläufig und überraschend.

Analoges gilt für die bildlichen Vorstellungen und Vorstellungsserien, von denen die zusammenfassenden, leitenden so etwas wie ein allegorisches Gerüst vorgeben; die Ausführung im einzelnen macht oft - und gewiß mit Absicht - den Eindruck der Zufälligkeit. Jonke wird im Gegensatz zu Handke nie lehrhaft. Das kurze "Nachwort" zu *Die Vermehrung der Leuchttürme* lautet: "Die Vermehrung der Leuchttürme ist vergleichbar, bis man sich gezwungen sieht, sich anderweitig zu beschäftigen." Ein Hauptreiz der Prosa von *Heimatroman*, *Glashausbesichtigung* und *Leuchttürme* besteht in ihrem Oszillieren zwischen lustvoller Fabelei, Leerlaufen automatisierter Sprache - einem Huhn ohne Kopf gleich - und durchdringender gesellschaftlicher Diagnostik ... zwischen Scherz, Satire und tieferer Bedeutung, wobei eben nicht eins das andere ablöst, sondern alle die Komponenten sich durchdringen.

Die relative Selbstgenügsamkeit sprachlicher Abläufe ist Voraussetzung ihrer Musikalisierung - ausgeprägt im *Geometrischen Heimatroman* und in einigen der frühen Geschichten: Musikalisierung nicht etwa im Sinn von Klangmalerei oder dergleichen, sondern in der Annäherung an musikalische Formprozesse: eine Erzählung aus dem Bändchen *Musikgeschichte* zum Beispiel sei "in Form einer Quadrupelfuge" geschrieben. Diese Art von Musikalität - Ersatz für den Text organisierende Gegenständlichkeit - trägt wesentlich mit bei zum Eindruck logischer Stringenz, mit

der ein Motiv rücksichtslos ins Aberwitzige, Montröse, Groteske getrieben wird und mit der Folgerungen aus unsinnigen Prämissen entwickelt werden.

Dieses Verfahren reproduziert spielerisch das Widersinnige mehr und mehr selbstzweckhafter, übergeordneter Zwecke und Ziele (Ideen als regulativer Prinzipien) entbehrender und also leerlaufender gesellschaftlicher Rationalität: Gewinnsüchtige Tischler, werde vermutet, hätten Stücke der Sonne heruntergesägt und daraus Möbel angefertigt. Dadurch sei es notwendig geworden, die Leuchttürme auch tagsüber in Betrieb zu halten und ihre Zahl zu vermehren. Die dadurch erstarkte Leuchtturmpartei, der manche ohnehin die Schuld für die Beschädigung der Sonne gegeben hätten, und eine neu gegründete Leuchtturmgewerkschaft wirkten vereint für den Bau weiterer Leuchttürme, die zuletzt so dicht aneinanderstanden, daß sie das Land verfinsterten und als nahezu kompakte Mauer den Zugang zum Meer - durchgängig bei Jonke als (traditionelles) Symbol erfüllten Selbstseins, lebendigen Lebens eingesetzt - versperrten; und wo noch eine Lücke war, wurde der Durchgang verboten. Das kann als Illustration zur Dialektik der Aufklärung gelesen werden ... als Gleichnis für die mafiosen Machenschaften der Allianz von Wirtschaft und Politik ... für die insgesamt profitträchtige und den Gesellschafts- als Wirtschaftsbetrieb in Gang haltende Folge von - wie sich, wenn das Geschäft gelaufen ist, unweigerlich, angeblich erst jetzt, herausstellen wird - schädlichen Maßnahmen zur Behebung der Schäden vorangegangener schadenbehebender Maßnahmen usf. - eine nie mehr abreißende Folge, nachdem die natürlichen Lebensgrundlagen (im Beispiel die Sonne) und gewachsenen Ordnungen in Natur und Gesellschaft beschädigt und zerstört sind.

In allen drei Büchern mündet die Durchrationalisierung, der Ersatz alles Unmittelbaren, Natürlichen, durch Künstliches, Gemachtes, in totalitäre Verhältnisse. Gegen Ende des *Heimatromans* wird zuerst, angeblich zum Schutz der Bevölkerung vor angeblich hinter Bäumen den Passanten auflauernden Schwarzen Männern, eine Verordnung erlassen, Alleen und Wälder dürften, sofern überhaupt, nur noch betreten werden auf genau vorgeschriebenen Wegen und unter Beachtung genau geregelter Formalitäten. Und weil eine lückenlose Überwachung dadurch noch immer nicht gewährleistet ist, sowie zur Förderung der Holzverarbeitenden Industrie und zur Schaffung von Arbeitsplätzen, wird beschlossen, alle Wälder und überhaupt alle Bäume abzuholzen. Es heißt, "das ganze Land werde in nächster Zukunft mit Holz austapeziert und vertäfelt" (GH 136). Die doppelte Absicht des neuen Gesetzes: Wirtschafts-

förderung und gesellschaftliche Kontrolle, gibt zu verstehen, mit der totalen Ökonomisierung der Lebenswelt, die ja weltweit jetzt als der Weg zum Heil vorangetrieben wird, mit der Beseitigung der letzten Residuen von Unmittelbarkeit, würden diejenigen von Freiheit beseitigt.

Eben dieses künstliche Einerlei, das bestehen kann nur zusammen mit der Disziplinierung und Gleichschaltung der Menschen, ihres Verhaltens, Denkens, Empfindens, sei also repräsentiert im System der Sprache - einer durchfunktionalisierten, instrumentalisierten Sprache -, das Erkenntnis, Verständnis und Verständigung nicht nur nicht fördert, sondern verhindert. Von der gleichen Prämisse geht Thomas Bernhard aus, dessen Konrad dementsprechend konstatiert, "alle funktionierten, es gibt keine Menschen mehr"<sup>8</sup>. Gleich der Vertäfelung des Landes verdeckt die reglementierte Sprache das Wirkliche in seiner Mannigfaltigkeit. Das ist auch im Bild der das Land verfinsternden und den Zugang zum Meer versperrenden Leuchttürme enthalten, und es dürfte vorrangig bedeutet sein in der das Land überwachsenden Glashauskolonie, deren einzelne Glieder ebenso geometrisch strukturiert sind wie im *Heimatroman* der viereckige Dorfplatz. Von einer bunten Festgesellschaft, die vom Besitzer ins Glashaus geführt wird, können die draußen stehenden Beobachter zuerst noch verschwommene Silhouetten wahrnehmen, die aber im weiteren erstarren und zuletzt überhaupt verschwinden. Die Frage nach dem Verbleib der Besucher wird als gegenstandslos zurückgewiesen, es müsse sich um eine Sinnestäuschung handeln. Der letzte Satz des Buches *Glashausbesichtigung* lautet: "Die Glashauskolonie hatte uns erreicht. Sie ging selbstverständlich über uns hinweg."

Die Versprachlichung der Welt - im engeren Sinn: Literarisierung (Aspekt, der im Vordergrund stehen wird in der großen Erzählung *Erwachen zum großen Schlafkrieg*<sup>9</sup>) - und ihr Verplanen und Verbauen erscheinen als Aspekte des selben Vorgangs. Die wiederholte Überschrift "Baukastenspiel" kann sich auf die baulichen Veränderungen der Lebenswelt ebenso beziehen (Marianne Kesting sprach vom Terror des Bauens<sup>10</sup>) wie auf die wörtliche Glashauszerzählung. Die Aussagen in Jonkes frühen Büchern sind überwiegend Gerüchte, Vermutungen, oder aber - eins geht ins andere über - demonstrativ herausgekehrte erzählerische Willkür (vorbildlich war diesbezüglich

<sup>8</sup> Bernhard, Thomas: Das Kalkwerk. - 1970. S. 26.

<sup>9</sup> Jonke, Gert: Erwachen zum großen Schlafkrieg (E). Erzählung. - Residenz 1982.

<sup>10</sup> DIE ZEIT vom 10.4.1970. S. LIT 10.

Ror Wolf, mit *Pilzer und Pelzer*, wie für die Syntax und das indirekte Erzählen Thomas Bernhard) ... erzählerische Willkür, in der sich spielerisch die technokratische Willkür im Umgang mit Mensch und Welt wiederholt. Schon im *Heimatroman* standen sich Behauptung und Gegenbehauptung entgegen oder wurden Möglichkeiten und auch ihr jeweiliges Gegenteil aufgereiht. Der wiederholten Aussage: "Der Dorfplatz ist leer" (als dem jeweiligen Ausgangspunkt wieder neu ansetzenden Fabulierens), folgt jeweils bald das Dementi: "Nein, das ist nicht war, das ist ein Irrtum, das ist falsch, das stimmt nicht, das ist eine Lüge." Es stehen Bänke darauf ... Es wurden Bäume gepflanzt ... Es sind nur Baumstümpfe darauf zu sehen usf. Entsprechend heißt es vom Haus des Erzählers und seines alter ego in *Glashausbesichtigung*, es stehe am Bahndamm, an der Brücke, am Kanal usf. Gemeinsamer Nenner: "Unser Haus steht beim Bauplatz" (GB 82).

Gewiß ist nur, daß alles immer anders ist, daß nichts Bestand hat, auf nichts Verlaß ist. Sieht man ab von den die jeweiligen Veränderungen bewirkenden Finanz-Interessen und von der irreversiblen Progressivität der Verödung, sind sie beliebig, Ausdruck eines hektischen Tretens an Ort. Dem entspricht die grundsätzliche Zufälligkeit der Textfolgen und ihrer Abläufe, das im Grunde Statische des "Baukastenspiels". So etwas wie eine Entwicklung findet nur insofern statt, als die Bilder mehr und mehr zum Ausdruck eben der selbstzweckhaften Künstlichkeit sich summieren, der die Erzählweise von Anfang an entspricht. Damit aber nicht die reale Unsinnigkeit gerechtfertigt werde, hat in letzter Konsequenz das mimetische Kunstprodukt, also der literarische Text, sich selber als Unsinnigkeit auf. Diese Konsequenz bestimmt Form und Gehalt des Stücks *Die Hinterhältigkeit der Windmaschinen* (im Bühnenmanuskript 1972)<sup>11</sup> - "In dieser Oper hast du sowohl die Unmöglichkeit der Oper im allgemeinen als auch die Unmöglichkeit deiner eigenen Oper im speziellen, und zwar als unmöglich darstellbar dargestellt", resümiert in *Opus 111*<sup>12</sup> der Bruder des Komponisten den leicht auf Jonkes eigenes Stück hin durchschaubaren Sachverhalt -, und es trägt ihr die "Nachbemerkung" zu *Die Vermehrung der Leuchttürme* Rechnung: "Die Kürze des Textes beruht auf der wahrheitsgemäßen Tatsache, daß die Dobermannhündin Syra de Calovrière einen beträchtlichen Teil des Manuskripts, das dann nicht mehr re-

<sup>11</sup> Jonke, Gert: *Die Hinterhältigkeit der Windmaschinen*. Bühnenmanuskript. - Suhrkamp Theaterverlag, 1972; in: *Theater heute* 7/1973.

<sup>12</sup> Schule der Geläufigkeit. Stück. Manuskripte 44/'74; unter dem Titel *Opus 111* als Bühnenmanuskript des Theaterverlags der Autoren, 1992, hier S. 16.

konstruierbar war, zerbissen und zerfetzt hat, was der Autor aber nicht im geringsten als eine Minderung der Qualität des Textes empfindet."

Mit der Leuchtturm-Prosa ist Jonke schnell bis zur vorletzten Konsequenz dieser seiner Schreibmanier vorgestoßen. Die letzte wäre Verstummen oder eine andere Art zu schreiben, und das setzt bei einem Autor von seinem Rang ein anderes Verhältnis zur Welt und zu sich selber voraus, es ist gleichbedeutend mit einer künstlerischen und existentiellen Krise. Wie eine Verharmlosung und Verleugnung von deren überpersönlichem Aspekt, Verleugnung auch des auf seine Art, in seinem fingierten Mißlingen, so gelungen Werkchens, hört es sich an, wenn Jonke in der Vorrede zu der 1980 im Residenz Verlag erschienenen Anthologie *Die erste Reise zum unerforschten Grund des stillen Horizonts*<sup>13</sup>, die Bearbeitungen früherer Werke enthält, bemerkt: "Die Vermehrung der Leuchttürme entstand in einer privat schwierigen Krisenzeit und ist mir deshalb mißglückt." Mit der Bearbeitung habe er versucht, "herauszuretten, was mir bis heute wert geblieben ist". Es ist ein im Charakter ganz und gar anderer Text entstanden, der nur Motive beibehielt, sie aber in der wuchernden Metaphorik, die für Jonkes Schreibweise ab etwa der Mitte der siebziger Jahre charakteristisch wurde, ausspann. Der Text ist jetzt wieder positiv gesetztes Kunstwerk - Indiz: Es fehlen "Nachwort" und "Nachbemerkung" -, und zwar ein als ganzes mißlungenes, weil jetzt die Zufälligkeit, die ursprünglich, als reflektierte, zum Wesen oder eher Un-Wesen des Textes gehörte und also seine Qualität mit ausmachte, als Mangel erscheinen muß. Original und Bearbeitung lassen in ihrer Differenz den Umbruch erkennen, der in Jonkes Art zu schreiben generell sich vollzog, und zwar in grundsätzlicher Übereinstimmung mit einer auch bei Handke, Bauer, Jandl und andern festzustellenden, das heißt, zeitgeschichtlichen Tendenz. Inhaltliches tritt wieder in den Vordergrund, das dichterische Subjekt konzentriert sich auf sich selbst, entwirft sich selbst in den Künstlergestalten, welche die Helden der Romane, Erzählungen, vielfach auch Stücke sind; die vorher mit formalen Mitteln spielerisch vermittelten bewußtseins- und gesellschaftskritischen Befunde werden, zumindest von Jonke, nicht verleugnet, aber sie sind jetzt vermittelt durch Empfindungen, Gedanken, Träume, Visionen - durch das Lebensgefühl eines Helden.

---

<sup>13</sup> Jonke, Gert: *Die erste Reise zum unerforschten Grund des stillen Horizonts*. - Residenz 1980. Enthält Neufassungen früherer Werke.

Jonkes Werk ist relativ schmal, mehr intensiv als extensiv, dem stets nahen Verstummen abgerungen. In mehreren der nun folgenden Arbeiten - sie knüpfen an bei vor dem *Heimatroman* entstandenen - treten zum Teil gleiche Personen auf oder sind doch namentlich wieder erwähnt (*Die Gegenwart der Erinnerung*<sup>14</sup>, *DER FERNE KLANG*<sup>15</sup>, *Erwachen zum großen Schlafkrieg*, *Opus 111*). Sie wollen als Fragmente eines unendlichen Projekts, als im Ausbau befindliche poetische Gegenwelt verstanden sein. Vollends entsteht dieser Eindruck, und zwar jetzt die übrigen Werke mit einschließend, bezüglich der Konstanz und Insistenz der wenigen grundlegenden Motive, in deren Entfaltung alles Autobiographische dieser um sich selbst kreisend sich selber erschaffenden Dichterexistenz aufgehoben ist. In Stichworten: Selbstentfremdung und Identitätsverlust, Zweifel an der eigenen Wirklichkeit und derjenigen der Welt: vielleicht ist alles nur erfunden, Geschriebenes, Literatur; übermächtige Sehnsucht - identisch mit dem noch schlagenden Herz des Lebens - nach einem erfüllten Dasein in einer erneuerten, wieder lebensmöglichen Welt - und das Wissen um ihre stete Enttäuschung.

Die unstillbare Sehnsucht ist das innerste Movens der Werke vom Hörspiel *Damals vor Graz* (spätestens 1974 entstanden) bis zu *Erwachen* (1982), und zwar die des Helden bzw. Erzählers nach etwas Verlorenem, das er nie besaß und das doch sein Eigenstes ist. Es kann, wie in Horváths Roman *Ein Kind unserer Zeit*, wo es die erwachende Seele, das erwachende Gewissen des Soldaten meint, die Gestalt einer Frau annehmen, der der Held einmal begegnete oder begegnet zu sein der Meinung ist und die er seither unermüdlich sucht. Das Motiv - angeregt wahrscheinlich vom Opernlibretto Franz Schrekers oder direkt vom *Ofterdingen* des Novalis, wo das Bild Mathildes, aus der blauen Blume blickend, das Gestirn ist, von dem Heinrich sich leiten läßt ... das Motiv gibt das Handlungsgerüst her im Hörspiel, in *DER FERNE KLANG* und in *Erwachen*. Die Frau hat keinen Namen, in *DER FERNE KLANG* ist das sie bezeichnende Fürwort durchgängig in Großbuchstaben gesetzt: SIE, wie anders in religiösen Texten ER, den kein Name zu fassen vermag. - Das Ersehnte kann eine Stadt sein, nicht eine exotische, sondern die bekannte, in der der Held ein gespenstisches Dasein führt, als neu und lebendig wirklich (GRAZ als das nie erreichte himmlische Jerusalem im Hörspiel, die ungenannte Stadt in *Erwachen*). Es kann eine ideale Musik sein, die nur in

---

<sup>14</sup> Jonke, Gert: Schule der Geläufigkeit (SG). Prosabändchen, enthaltend die Prosafassung des gleichnamigen Stücks, sowie *Die Gegenwart der Erinnerung*. - Suhrkamp, 1977.

<sup>15</sup> Jonke, Gert: *DER FERNE KLANG* (FK). Roman. - Residenz 1979.

den Komponisten-Portraits - Händel, Webern<sup>16</sup>, Beethoven - auch Realisierung findet, sonst, also in den großen Erzählungen, jede Notationsmöglichkeit und sogar Klangvorstellung unter sich läßt. Es kann sich um eine neue (bzw. eben die verlorene) Sprache handeln, in der wirkliches Verstehen möglich wäre, alles sich angemessen aussagen und mitteilen ließe (von ihr ist die Rede in der erwähnten Umarbeitung der Leuchtturm-Prosa).

Die Sprache wird nicht dadurch auch empfindlich und neu, daß Überdruß am Bewußtsein ihrer Abgegriffenheit<sup>17</sup> aufkommt. Es kann denn auch nicht die Rede davon sein, daß Jonke, wie es der allgemeine, Reflexion und Kritik tabuisierende, bis heute ungebrochene gesellschaftliche Trend damals war, zur Tagesordnung übergegangen wäre. Im Gegenteil stellt er sich jetzt erst, willens, dem Gefühl in seiner Sprache Ausdruck zu verleihen<sup>18</sup>, der bisher nur umspielten Problematik. Seit etwa 1974 hat er sich in das paradoxe Unterfangen verbissen, das, was er in der Neufassung der Leuchtturm-Prosa das "wesentlich Eigentliche" nennt, mit der uneigentlichen Sprache, mit ihr gegen sie, direkt ausdrücken zu wollen. Demgemäß sind nun signifikante Stilmittel:

Synästhesie: mich durchflutender Musikwind (SG 80), das lärmend gewalttätige Sommerlicht (FK 37f).

Oxymora und Paradoxe: ganz fremd persönlich vertraut (E 380), eine lange vor dem Original entstandene Nachahmung (E 202).

Neologismen und vielgliedrige Komposita: hinwegbefremdet (FK 67), hinausautomatieren (E 207); Gehirnkäfigsprengungsbedürfnis (E 159).

Gehäufte und potenzierte Metaphorik und ins unübersichtliche, zuweilen labyrinthisch als Sprachgetrüpp auswuchernde und aufgestaute Syntax. Von Hans Haider 1979 auf die "atemberaubenden Partizipialkonstruktionen" und zeilenlange Reihung von Attributen angesprochen, sagte Jonke unter anderem: "Ich benütze die Grammatik, wenn es mir und so wie es mir paßt, und wenn es mir paßt, erfinde ich neue Grammati-

---

<sup>16</sup> Jonke, Gert: Geblendeter Augenblick - Anton Weberns Tod. Eine Filmerzählung. Manuskripte 95/'87.

<sup>17</sup> Gespräch mit Hans Haider. - Die Presse (Wien), Literaricum. 29./30.9.1979.

<sup>18</sup> ebd.



ken."<sup>19</sup> - Allen Stilmitteln, von denen zumindest Synästhesie, Oxymoron, Paradox und Neologismen auch solche mystischer Sprache sind, ist das Bestreben gemeinsam, Anschaulichkeit, Gegenständlichkeit und Logizität zu sprengen und zu transzendieren - nicht selten über die Grenzen des überhaupt noch Nachvollziehbaren hinaus.

Das Ziel der Sehnsucht liegt, weil die Entfremdung, als strukturell bedingt, total ist, immer jenseits der Grenzen des Möglichen. Realisierte oder realisierbare Wunschziele sind nie wirkliche Erfüllungen, immer Vorwände, Irrtümer, Kurzschlüsse. Der dritte Teil von *Der ferne Klang* führt davon ironisch und selbstironisch einen Reigen vor. Wie ein Refrain zieht sich durch alle diese Geschichten die Formel, daß jetzt "alles ganz neu" sei oder werde, "alles ganz anders"; eine "neue Ordnung" werde eingeführt, eine "neue Zeit" breche an, eine "neue Epoche", ein "neues Leben" beginne usf. Der Urtext dazu, vielleicht unabsichtlich, dürfte die chiliasmatische Verheißung von Offb. 21,5 sein: "Siehe, ich mache alles neu."

So etwas wie eine Revolution scheint in Gang zu sein, als turbulentes Volksfest gefeiert: Ein angeblich neuer Polizeipräsident ordnet angeblich die Vernichtung der "hinter dem Rücken der Leute widerrechtlich angelegten Spitzelakten der Geheimpolizei" an, der Bürgermeister, mit einer neuen Schärpe umwunden, proklamiert einen "neuen Stadtgeist", die Lokalzeitung erscheint in neuem Format ... der Protagonist meint SIE in der Menge gefunden zu haben. Doch als er mit ihr im Stadtpark allein ist, erinnert sie ihn auf einmal an die tote alte Frau, deren Todesröcheln hinter der Wand des Gasthofzimmers er für Lustgestöhn gehalten und dabei sich eingebildet hatte, SIE wäre es, mit ihm. Der Festplatz, auf den er im Morgenrauen zurückkehrt, gleicht einem gewaltigen Misthaufen, an dem die Müllabfuhr schon sich zu schaffen macht.

Dem Fest ging eine Bahnreise voraus, die, weil der Zug eine Schleife fuhr, im Ausgangsbahnhof endet. Ursprung und Ziel sind identisch, die Zukunft als diejenige chiliasmatische Sehnsucht wäre Rückkehr in das verlorene Eigenste. Das ist der utopische Sinn davon, daß fast alle Werke Jonkes sich zum Kreis schließen. Die Zuneigung zu IHR sei ihm "aus der tiefstgelegenen Klarheit des allerursprünglichsten Vergessens

---

<sup>19</sup> ebd.

hochgestiegen", darum erwartet er von IHR, und nur von IHR, "alles über sich selbst in Erfahrung zu bringen" (FK 84). Auf der deshalb betriebenen Suche nach IHR (auch die Bahnfahrt war in dieser Absicht unternommen) und also, gemäß der Konstruktion der Fabel, im besonderen nach dem Anfang seiner Geschichte, von der SIE allein Kenntnis habe (FK 125), ist er "zwischen durch sekundenlang ganz der Meinung, auf dem Weg zum Ziel seines Lebens überhaupt zu sein" (125): Wenn er die gewünschte Klarheit über sich und seine Herkunft durch SIE gewonnen hat, meint er, werde er seine Geschichte hinter sich lassen können, "um einzutreten in eine neue mit IHR". Das heißt, die Zeit, stellt er sich vor, werde ausgelöscht, die "neue Zeit" könne beginnen - die eine Zeit aber nicht mehr wäre, sondern, wenn nicht die Zeitlosigkeit des Reiches Gottes auf Erden, der Tod: der Tod, wie ihn das Unbewußte sich 'vorstellt', als Rückkehr in den Ursprung.

Das Motiv, daß die ersehnte junge Frau in eine abstoßende Alte als Inkarnation des Todes in der Art barocker Vanitas-Bilder sich verkehrt, indiziert seit der Romantik (zum Beispiel in Tiecks *Der Runenberg*) und besonders auch wieder bei Horváth mißglückte, versagte Regression. In der vom Unbewußten 'gemeinten' Heimkehr als Neu und Wiedergeburt erblickt der wache Verstand, die "sogenannte Vernunft", von der der Erzähler sagt, sie sei "eines der typischen Ausscheidungsprodukte unserer Sinnesorgane aufgrund ihrer Beschränktheit" (FK 148), nur das Moment des Endes, und die Vorstellung malt dessen Schrecken aus.

Von Ziel und Ursprung, Zukunft und Vergangenheit gleichermaßen abgeschnitten, ist das Subjekt sich selber so wesenlos wie die Gegenwart, an die es nun wieder verwiesen ist. Der Tod hat sich des Lebens bemächtigt. Burgmüller in *Erwachen* erkennt sich in den steinernen Telamonen, den Atlanten und Karyatiden, und dem widerspricht nicht, daß er an einer der Karyatiden IHRE Züge wahrzunehmen meint: Eher wird Leben in die Steine kommen, als daß er SIE als Lebendige je würde finden und bei sich behalten können, als daß er mit sich identisch würde. Wie SIE Ursprung und Ziel, Anfang und Ende sei, werden im ersten Teil des Buches die Karyatiden "verkalkte Erinnerungen" genannt (E 50); gegen Schluß dann heißt es, eine von ihnen - eben diejenige, die ihm SIE vergegenwärtigt - käme ihm vor, "wie eine schon lange vor dem Original entstandene Nachahmung seiner bildlich vor ihn hingestellten Hoffnungen und Wünsche, als wären sie alle in den Kopf der Telamonin hineinversteinert" (E 202).

Die schlechte Ewigkeit des Immergleichen, erstarren machende Vergeblichkeit, das ist, als Perversion des in sich bewegten nunc stans, das die Zeit in sich aufgehoben hat, der wirkliche Sinn von Jonkes Kreisformen. In der Erzählung *Die Gegenwart der Erinnerung* läuft ein Gartenfest aufgrund entsprechender Arrangements der Gastgeber genau so ab wie im vorigen Jahr. Nur der Tod verhindert zuletzt, daß die entstehende "Zeitschleife" sich schließe: der Maler nämlich, der im vorigen Jahr vom frühmorgendlichen Bad im See nach einer halben Stunde zurückkam, bleibt jetzt verschwunden. Der Erzähler meint, die Naturgesetze ließen es nicht zu, die Erinnerung in Gegenwart zurückzuverwandeln. Darauf erwidert die Schwester des Gastgebers:

Naturgesetze [...] Du sprichst von Naturgesetzen? Ist es nicht zu einem Naturgesetz geworden, daß sich nicht nur im vergangenen Jahr so gut wie nichts verändert hat, sondern alles gleichgeblieben, und zwar in einem gleichgebliebenen Maße untragbar ungerecht und miserabel? Und ist es nicht zu einem Naturgesetz geworden, daß wir den uns umgebenden Stumpfsinn und die herrschenden unhaltbaren Verhältnisse derart hervorragend zu konservieren verstanden haben, daß unser Versuch der Wiederholung des Festes wie ein Kinderspiel anmutet? (SG 12f).

Das ist ein deutlicher Hinweis, die vertrackte Erzählung auch - ich betone: auch - als politische Parabel zu lesen, als modellhafte Veranschaulichung der strukturellen Zwänge ebenso wie der entsprechenden Verdinglichung der ihnen unterworfenen und sie aufrechterhaltenden Einzelnen: Die Kontinuität vom *Heimatroman* zu den späteren großen Erzählungen ist offensichtlich doch in stärkerem Masse gegeben als der stilistische Bruch zunächst annehmen läßt.

Die Gäste, die "wirklich so phantasielos und stumpf sind, wie es den Anschein hat" (SG 13), bemerken nicht, daß sie wie Automaten nach dem selben Programm funktionieren, und dementsprechend hören sie auch nicht die wunderbare Musik, die aus dem Tümpel im Park aufsteige, oder sie verleugnen sie, das heißt, sie verleugnen ihre Seele, ihr lebendiges Menschsein. Dem Dichter Kalkbrenner, der sie darum in einer Geschichte, die er ihnen vorliest, als "die tauben Bewohner der Wüsten, Steppen und Savannen" bezeichnet, zerfetzen sie sein Notizbuch und stecken ihn, als er auswendig weiterfährt, in einen hohlen Baum, wo man den Eingeklemmten vergift. Man will nicht wahrhaben, daß er in seiner Geschichte etwas ausspricht, was für alle lebenswichtig wäre. Die Parabel macht deutlich, wie die gleiche Kraft im Verlangen nach radikaler gesellschaftlicher Veränderung und im künstlerischen Schaffen wirksam

ist, und so ist es nur folgerichtig, wenn für den Polizeikommissar der "sogenannte künstlerische Beruf" nur eine geschickte Tarnung der "Gegnerschaft zur Grundordnung" ist (SG 107).

Bewegt durch die Sehnsucht, herausgefordert durch das Ideal, aus dem sie sich speist, ist der schöpferische Prozeß und sind seine Kristallisationen im Werk unter den bestehenden Bedingungen mit einbezogen in die Ambivalenz von innerstem Lebensprinzip und Todes-Sog. Die lautlose, aus dem Wasser aufsteigende Musik bezeichnet der Erzähler (SG 79f) als "vernichtend schön":

Ich stand also am Ufersaum dieses leicht faulig und nach frischen Algen riechenden Tümpels und gab mich der alles um sie herum zu vernichtender Lächerlichkeit degradierend schönen Musik hin, wer eine solche Musik hören kann, hört mit allem anderen auf, denn diese Klänge waren stärker als jede vorstellbare Vernünftigkeit, und hätten diese Akkorde es in sich gehabt, mich bis zur Daseinsunfähigkeit zu vernichten, ich wäre der erste gewesen, der sich mit der innigsten Hingabe dieser Vernichtung ausgesetzt hätte. (SG 81)

Man wird einem solchen Text wohl am ehesten gerecht, wenn man auf Bildlichkeit und Vokabular mystischer Schriften verweist, wo "Vernichtung" die Heimkehr des vereinzelt Tropfens ins Meer bezeichnen kann. So ist in der Abhandlung *Über die bildende Nachahmung des Schönen* von Karl Philipp Moritz - worin Gedanken der Madame Guyon weiterwirken - Vernichtung der Durchgang zum höchsten Schönen.

Die Ambivalenz zwischen Auslöschung und Erwachen zu eigenster Wirklichkeit (die im mystischen Denken diejenige Gottes ist oder des Nichts) ist in einem der glücklichsten Werke Jonkes dargestellt, im dicht gefügten, wohlausgewogenen Text zu einem Fernsehfilm, *Der Kopf des Georg Friedrich Händel*<sup>20</sup>. Sprache und Bilder sind von rauschender Fülle, als wären sie ins andere Medium transponiertes Echo Händelscher Musik. Der Text gibt eine lyrisch getönte Biographie, und ist doch durch und durch ein Werk Jonkes, als wäre Händel von ihm erfunden. Eine doppelte Rückblende resümiert Leben und Werk, ausgehend vom Erleben des nahenden Todes und kreisförmig - hier ist es ausnahmsweise der Kreis der Vollendung - dahin wieder zurückkehrend. Unter den mancherlei Spiegelungen scheint mir die der Selbstauflösung des Ster-

<sup>20</sup> Jonke, Gert: *Der Kopf des Georg Friedrich Händel*. Manuskripte 68/'80. - Residenz 1988.

benden in der Ekstase seines inspirierten Schaffens grundlegend zu sein, das begriffen ist als wunderbare Selbstwerdung, sozusagen Wiedergeburt im "geordneten Klanguniversum" des Werks (eine Erfahrung, von der einen schwachen Abglanz auch das gesammelte Hören großer Musik vermitteln kann). Die Schilderung des Schaffensvorgangs enthält die Spiegelung bzw. die Ambivalenz selber in sich, so daß ich nur sie allein zu zitieren brauche:

Es war als prasselte ein trockener Klangregen in einem aufkommenen Harfengewitter auf das Dach seines Hauses, nein, über alle Dächer der Stadt und aller Städte und Dörfer, und ein Feuer schien Händel ins Zimmer gedrungen zu sein, in dem er noch immer überm Schreibtisch gebeugt saß und schon einen ganzen Stoß Notenblätter vollgeschrieben hatte, und war es das Feuer und die seinen Kopf kühlenden Flammen eines dargebrachten Dankopfers, das er jetzt zum Klingen brachte, oder war es schon das zu ihm im voraus mitten in der Nacht herbeigesandte Feuer eines bald schon neu anbrechenden Tages, der das Gestrüpp der vertrockneten Sträucher des Morgengrauens entzünden würde, das der Osten aufgefackelt hochschwemmte aus seiner Versenkung hinterm Rand des Ozeans?

Diese Sprache widerhallt von Anklängen an die Bibel, im Duktus und durch biblische und religiöse Metaphorik. Das "Gestrüpp der vertrockneten Sträucher" zum Beispiel assoziiert die pietistische Dürre oder Trockenheit, verstärkt durch Chaos oder Verirrung: Bilder der Gottferne, des gnadenlosen Zustands, dessen säkulare Entsprechung die Entfremdung ist. Im übertragenen Sinn ist es ein Todesbild, verbunden mit dem eines neuen Lebens: im Osten hochsteigendes Feuer des anbrechenden Tages, welches das Gestrüpp verbrennt, den Tod überwindet. Außerdem - das eine verstärkt das andere - ist darin der brennende Dornbusch angespielt, aus dem Gott zu Moses sprach.

Am Kunstwerk ist nur das Mißlungene, die verbliebene Schlacke, von dieser Welt: von dieser gesellschaftlichen Welt - und nur deshalb Welt überhaupt, weil jene in ihrer totalitären Omnipotenz und Omnipräsenz keine Freiräume mehr offen ließ. "Mein Reich ist in der Luft", lautet der erste, von Beethoven gesprochene Satz in *Sanftwut oder Der Ohrenmaschinist*; im Hintergrund steht, ob beabsichtigt oder nicht, die Aussage Jesu vor Pilatus: "Mein Reich ist nicht von dieser Welt" (Joh. 18,36). Keine wirklich erklingende Musik erreicht das Ideal, es ist auch das große Werk doch immer nur ein Vorletztes. Sozusagen als letzte Übersteigerung der - als von Beethoven

nur vorgestellt zu denkenden - Hammerklavier-Sonate ins schlechterdings nicht mehr Artikulierbare fülle am Ende des Beethoven-Stücks eine "augenschmerzverbreitende Helligkeit" den Bühnenraum. Eine solche Helligkeit verbreite sich auch am Ende von Messiaens Franziskus-Oper. Der sterbende Heilige bekennt: "Herr, Musik und Poesie haben mich aus Mangel an Wahrheit zu Dir geführt", und er bittet: "Blende mich mit dem Licht Deiner Wahrheit". Sein letztes Wort ist: SILENCE.